

Marta Kudelska
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5436-3075>
Instytut Kultury
Uniwersytet Jagielloński

Spacerownik miejski po krakowskich niezależnych galeriach sztuki, czyli specyfika oddolnych inicjatyw artystów w mieście

City-walking guide to independent art galleries, or the special character of grassroots initiatives of the city's artists.

Abstract

The article constitutes a reflection on modern art galleries established by artists in Krakow. Using Widna and Nasz ogródek as examples, it presents these spaces not only as the place of dialogue between artists, curators and visitors, but also as places that create an alternative world of art in the city. The figure of a flâneur has been used to describe these dynamics, thereby suggesting narrative language as a possible tool for studying independent art institutions.

Key words: Krakow, modern art, art initiatives, independent art galleries, city, flâneur

* * *

Artykuł stanowi refleksję na temat współczesnych galerii zakładanych przez artystów w Krakowie. Na przykładzie inicjatyw Widna i Nasz ogródek ukazuje te przestrzenie jako miejsca dialogu artystów, kuratorów i odbiorców, a także jako miejsca budujące alternatywny obieg sztuki w mieście. Do opisanía tych zależności wykorzystano figurę *flâneura*, wskazując na możliwość wykorzystania narracyjnego języka do badań nad niezależnymi instytucjami sztuki.

Słowa kluczowe: Kraków, sztuka współczesna, inicjatywy artystyczne, niezależne galerie sztuki, miasto, flâneur

Odebrano / Received: 31.01.2020
Zaakceptowano / Accepted: 20.05.2020

Nasze codzienne konfrontacje z miastem, jego tkanką, zakamarkami i procesami w nim zachodzącymi przybierają postać emocjonalnego zaangażowania, w którego centrum znajdują się liczne indywidualne ścieżki i tropy. Doświadczając miasta, borykamy się albo z poczuciem przesyty, albo braku. Obserwując substancję miasta i dynamicznie zmieniające się jego obrazy, jesteśmy konfrontowani z całą paletą potencjalności, jaką daje jego przestrzeń. Miasto w swoich szczelinach, rysach, zapachach, błędach, wypaczeniach, zaniedbaniach ujawnia swój potencjał nie tylko eksploatacyjny i afektywny, ale i artystyczny, kiedy to właśnie sztuka staje się czułym sejsmografem zachodzących w nim zmian.

Uważne słuchanie i tropienie sztuki w mieście staje się więc podążaniem za zmianą – a sztuka po doświadczeniu awangardy jest bardziej wyczulona na wszelkie przetasowania w społeczeństwie, ale także na narzędzia represji i kontroli, jakim poddawani są ludzie. Eksplorowanie miasta w celu odkrycia w nim sztuki zaczyna się już w momencie przekroczenia progu domu, mieszkania. Istotne są tu dwa procesy. Pierwszy dotyczy otwartości. Istotne jest tu spojrzenie – obezwładniające, przenikliwe, wręcz zakrawające na podglądanie. Ciekawskie spojrzenie jest więc metaforą otwartości, lawirowania na styku oczywistości i ukrytych treści, balansujących pomiędzy zewnętrzną a wewnętrzną stroną miasta. To symboliczne bycie pomiędzy miejscem, gdzie obecnie się znajdujemy a przestrzeniami przylegającymi, będącymi w bezpośrednim sąsiedztwie: historią, baśniami, legendami, sekretami ukrytymi w obdrapanych ścianach i zapomnianych podwórkach. Szukając sztuki w mieście, można zatem otworzyć się na nowe szlaki, zejść z utartych ścieżek i spróbować zajrzeć tam, gdzie nigdy się nie było, gdyż uważało się, że zwyczajnie nic tam nie ma. Proces ten to symboliczne zajrzenie w głąb. Na przykład zwrócenie wzroku w innym niż znany obszar miasta. Częścią tego procesu może być odkrycie, że oto nagle znaleźliśmy się w miejscu, o którym nigdy nie wiedzieliśmy, że sami jesteśmy „innym”, „nowym”, „nieznanym”. Wyruszając w stronę nieprzetartych miejskich szlaków, stawiamy się w pozycji ciekawskiego, miejskiego obserwatora, wręcz potomka *flâneura*, który musi otworzyć się na to, czego doświadcza. Miejskie poszukiwania sztuki wiążą się także z koniecznością akceptacji nieuświadomionych, często wstydliwych odkryć, będących niezbywalnym elementem miejskiego życia.

Drugim ważnym procesem, nieodłącznym od ciekawskiego patrzenia, jest dostrzeżenie relacji pomiędzy pojawiającymi się na naszej drodze postaciami. Nie chodzi tu o to, by podawać wiwisekcji ich życie czy skupić się na śledzeniu jednej z nich. Uważne ich obserwowanie pozwala odkryć procesualność całej grupy, która jest ciągłym aktywizatorem rozmaitych zjawisk artystycznych. Choć myśląc bardziej precyzyjnie, grupy się nie tworzą, ale bardziej wydarzają się, stanowiąc, uchwytne zaledwie na chwilę, drogowskaz podskórny, lecz przy tym najbardziej autentycznego miejskiego życia. Zatem to my jako odbiorcy, miejscy poszukiwacze, tworzymy obraz tego, czym jest sztuka miasta, a nie sztuka w mieście.

Aby aspirować do miana miejskiego odkrywcy sztuki, należy zejść z utartych ścieżek, trzeba wejść w miejskie podwórka, zejść w ciemną otchłań wilgotnych piwnic, zajrzeć za zardzewiałe bramy i spojrzeć ponad pobielające od wapna sufity. Aktywność ta sprowadza się więc do podstawowej czynności każdego *flâneura* – spaceru w przestrzeni miasta, pozornie bezcelowej plątaninie kroków, powolnej, nieśpiesznej – tak odmiennej od współczesnego miejskiego pędu i zgiełku oraz miejskiej turystyki. Różnica między nimi, łazikiem a turystą, jest zasadnicza. Dla Zygmunta Baumana turysta to wywłaszczony *flâneur*¹. Gdy ten drugi doświadcza miasta, ten pierwszy potrzebuje wyspecjalizowanego doświadczenia, oczekuje zaprogramowanych, skonstruowanych potrzeb. Nie chce odkrywać, chce zaspokajać rynkowe, bardziej oficjalne potrzeby, chce poczuć zysk: czy to wewnętrzny, czy materialny, polegający na doświadczeniu miasta jako zabawy, przechodzeniu pomiędzy poszczególnymi atrakcjami i wrażeniami.

Pierwszych śladów figury *flâneura* należy szukać w początkach rozwoju nowoczesnych miast. To właśnie tam, w dynamicznych, wypełnianych się napływową ludnością XIX-wiecznych metropoliach, pojawili się miejscy spacerowicze, dla których gęsty, miejski tłum był naturalnym środowiskiem. W tych nowoczesnych przestrzeniach, ze szkła, żelaza i betonu narodził się flaneryzm, który ze spacerowania uczynił sztukę dziejącą się w przestrzeniach miasta, „pozwalających delektować się widokiem i chwycić w lot nieoczekiwane sytuacje, wrażenia, sceny”². Jednak sam *flâneur* tylko pozornie może wydawać się postacią jednoznaczną – rozkochaną w mieście. By w pełni doświadczyć nowoczesnego miasta, musi on poruszać się w zupełnie inny sposób niż inni. Tym, co go wyróżnia wśród miejskiego tłumu, jest raczej spokojny krok, dzięki któremu jest w stanie wychwycić wzrokiem wszystkie interesujące go momenty. Spojrzenie staje się jego podstawowym narzędziem, które umożliwia mu poznanie i zrozumienie, ale także zbudowanie opowieści. Poeta Charles Baudelaire pisze o nim wręcz, że jest to: „obserwator, dyletant, *flâneur* – nazwijcie go, jak chcecie; żeby jednak scharakteryzować tego artystę, trzeba go obdarzyć epitetem, którego niepodobna zastosować do malarza tematów wiecznych lub przynajmniej bardziej trwałych, bohaterskich czy religijnych”³.

W *Pasażach* Walter Benjamin posłużył się *flâneurem*, by za jego pomocą bądź też z jego towarzystwem wyruszyć w podróż po nowoczesnej, miejskiej metropolii. Istotnym elementem samych *Pasaży* jest specyficzny sposób konstrukcji samego dzieła: fragmentaryczny, rwany, przypominający bardziej zbiór, kolekcję notatnik, niż typowy akademicki wywód. Widok miasta i sposób jego percepcji, jaki proponuje Benjamin jest ambiwalentny: z jednej strony zaskakuje bogactwem zebranego materiału, z drugiej uwodzi swoją poetyką i romantycznością. Jego sposób poznawczy zdaje się doskonale odpowiadać specyfice miejskiego życia – wychwytuje momenty, które obudowuje

¹ Bauman 1993, s. 79–81.

² Frydryczak 2002, s. 86.

³ Baudelaire 1998, s. 15.

bogatym sztafażem cytatów, opowieści. Ta pozornie fragmentaryczna struktura staje się po głębszej analizie odzwierciedleniem specyfiki miejskiego życia. W tym wszystkim zanurzony pozostaje *flâneur*, który zdaje się posiadać umiejętność lawirowania pomiędzy złożonymi miejskimi przestrzeniami. Figurą tą staje się zatem ktoś, kto potrafi dostrzec w urbanistycznym rozproszeniu jego złożoność. To dandysowskie włóczenie się skrywa w sobie potencjał wydobycia „odczarowania” otaczającej przestrzeni, pozwalając jednocześnie na zachwyt nad nią i jej właściwościami.

Metodologia, która wynika z perspektywy miejskiego *flâneura* pozwala na narracyjne zbudowanie topografii miasta, jego badanego obszaru. Proponując tym samym to, co Benjamin określa jako „topografię inną, pomyślaną nie architektonicznie, lecz antropocentrycznie”⁴. Dzięki czemu wartościowe stają się nie tylko materialne elementy miasta, ale i wrażenia, uczucia, jakie wywołują, nie tylko u indywidualnego odbiorcy, ale też pewnej grupy społecznej. Jak zauważa Joanna Kusiak, „[p]rzestrzeń zostaje «unerwiona» doświadczeniem”⁵. Miejsca, detale, place, ulice, miejskie zakamarki stają się w tej perspektywie nie tylko estetycznymi komponentami tkanki urbanistycznej, ale i żywymi organizmami budującymi pejzaż miejski. Ta perspektywa *flâneura* nie daje gotowych rozwiązań polegających na przedstawieniu wyników badań. Z punktu widzenia naukowego może się ona wydawać mało konkretna, zbyt poetycka czy literacka. Jednak właśnie dzięki niej możliwe staje się uchwycenie zjawiska, jego wewnętrznej dynamiki, która może stać się początkiem dalszych badań.

* * *

Są w Krakowie takie miejsca, które zawsze przyciągają tłumy. Zainteresowania obserwatorów nie stanowią jednak wystawy sklepowe czy inne współczesne atrakcje, ale raczej drobiazgi: często są to niewielkie płótna – pokryte kolorową warstwą farby czy poskręcane w dziwny sposób druciki. Ten tłum przypomina trochę ul, a może bardziej mrowisko, które przypatruje się obiektom, a potem rusza dalej, przesuwając się z jednego pomieszczenia do drugiego. Tu ktoś kogoś szturchnie, ale zaraz przeprosi, tam nagle ktoś się odwróci i zawoła do kogoś stojącego w przeciwnym rogu pomieszczenia. Wernisaż w Krakowie jest trochę dynamicznym wydarzeniem. Brakuje tu stagnacji, charakterystycznej dla potocznych wyobrażeń o salonie sztuki. Jest gwarno, wesoło, wręcz przytłaczająco głośno. Czasem wydarzają się rzeczy niespodziewane, jak wtedy, gdy w jednej z galerii młoda obiecująca krakowska artystka tak wystrzeliła kurkiem od szampana, że prawie zniszczyła znajdującą się na suficie lampę.

Pora dnia na rozpoczęcie wędrowki do takich miejsc powinna być raczej zaplanowana we wczesnych godzinach wieczornych, a pora roku raczej wiosenno-jesienna, bo w tym okresie wolno zafundować sobie bezkarne długie miejskie spacer. Nie

⁴ Benjamin 2013, s. 115 (C 2, 3).

⁵ Kusiak 2013, s. 320.

prześladuje nas wtedy gęsty, lepiający i wdzierający się do gardła zimowy, miejski smog, a, jak pisała Virginia Woolf, „wieczorna godzina, dzięki mrokowi i blaskowi latarni, darzy nas poczuciem nieodpowiedzialności”⁶. Wychodząc na wernisaż w Krakowie, należy się odrobinę przygotować, ale nie przesadnie. Nie należy ubierać się jakoś specjalnie elegancko, najlepiej wybrać strój codzienny. Roman Bromboszcz we wstępie do artykułu „Moda współczesna i cybernetyczna. Wartości, skrzydła i warstwy”⁷ stwierdza, że „[m]oda jest medium, które pojawia się między jednostką ludzką i jej społecznym (...) środowiskiem”⁸. Krakowskie środowisko artystyczne jest różnorodne i przechadzając się po odbywających się tu wernisażach można zauważyć, że każda z małych galerii kreuje odrobinę odmienną stylistykę nie tylko w ubiorze, ale także w zachowaniu i spędzaniu czasu na wernisażu. Jednak o tym jeszcze za moment.

Kiedy drzwi od mieszkania już się za nami zamkną i wyjdziemy na ulicę, potem wsiądziemy na rower albo do tramwaju bądź autobusu, czy też udamy się pieszo, możemy ruszyć do pierwszej z naszych galerii. Przez wiele lat galerię sztuki opisywano jako tzw. biały sześcian (*white cube*). Opisem najbardziej sugestywnego przedstawienia takiej przestrzeni pozostał na wiele lat Brian O'Doherty, który pisał, że idealna galeria powinna być odseparowana od zewnętrznego świata. Okna powinny być zasłonięte, ściany pomalowane na biało, a jednym źródłem światła powinny być umieszczone w suficie świetliki. Dodatkowo podłoga powinna być drewniana, by jedynym dźwiękiem w tej przestrzeni był odgłos kroków, gdy widz porusza się pomiędzy prezentowanymi obiektami. Tylko wówczas sztuka może objawić się w pełnej krasie⁹. Współcześnie coraz trudniej o takie miejsca: rytualne, zdające się trwać w zawieszeniu pomiędzy czasem i przestrzenią, stwarzające pozory niezmienności. Nie wynika to jednak z powszechnej laicyzacji nowoczesnego społeczeństwa, ale z charakteru i specyfiki samej sztuki. Na przestrzeni lat stała się ona przestrzenią eksperymentu. Artyści zaczęli wykorzystywać inne media artystycznego wyrazu, takie jak chociażby performance, land art, wideo, ale także akcje angażujące społeczność w duchu estetyki relacyjnej¹⁰. Tym samym przestrzeń służąca prezentacji sztuki musiała ulec przekształceniom¹¹.

Krakowskie niezależne galerie ulokowane są w pozornie nieoczywistych miejscach. Trochę są poukrywane, schowane w zakamarkach miejskiego życia. Trafic do nich nie jest łatwo. Wymaga to często zaangażowania, ale także wiedzy o nich samych. Nie wyróżniają się żadnymi neonami, szyldami reklamowymi, kolorowymi plakatami rozmieszczonymi na miejskich słupach informacyjnych. Można nawet powiedzieć, że trochę się

⁶ Woolf 2018, s. 261.

⁷ Bromboszcz 2015, s. 71.

⁸ Bromboszcz 2015, s. 71.

⁹ O'Doherty 2005, s. 453.

¹⁰ Pojęcie estetyki relacyjnej przytaczam tu za Nicolasem Bourriaudem, które zostało szerzej omówione w książce „Estetyka relacyjna”. Zob. Bourriaud 2012.

¹¹ Guzek 2006, s. 467–489.

ukrywają, jakby chciały zdystansować się od tego wszystkiego, co dzieje się w mieście. Jednym z takich miejsc jest Nasz ogródek Bogusława Bachorczyka. Miejsce to znajduje się na podwórku jednej z wielu krakowskich kamienic. Żeby tu trafić trzeba przejść przez zawsze gwarne Rynek i kierować się w stronę ulicy Krupniczej. Tu w okolicach szpitala należy skręcić w lewo i znaleźć drzwi z lekko nadpsutym domofonem.

„Miejsce na Czystej 15 w Krakowie wynająłem dwa lata temu na potrzeby pracowni artystycznej. W przeszłości były tu stajnie dla koni, stolarz, mieszkała dama z kurą, mieścił się tu magazyn antykwareczny, studio fotograficzne i punkt ksero. Podwórko nie cieszyło się szczególnym zainteresowaniem tymczasowych lokatorów ani mieszkańców sąsiedniej kamienicy. Przez wiele lat ulegało rozkładowi. Kiedy przeniósłem tu swoją pracownię, zaopiekowałem się małym ogródkiem i odświeżyłem przestrzeń wokół. Odmalowałem rynny i drzwi, a także zasiałem nowe rośliny z nasion, które przywiozłem ze swoich podróży: Beskidów, Ustki, Berlina, Kassel, kieleckiego Umru”¹² – opowiada Bachorczyk.

Trafiając do Naszego ogródka, możemy przysiąc na małej ławeczce ustawionej pod ścianą – od kilku miesięcy znajduje się na niej gratulacja dla Olgi Tokarczuk w związku z przyznaniem jej Nagrody Nobla. Siedząc w ogródku, możemy przypatrywać się żółtej rynnie, drzwiom, dachówce, ale też możemy przyjrzeć się przedmiotom poukrywanym w wyhodowanych przez artystę roślinach. Nie są to realizacje znane z typowych galerii sztuki. Są to raczej mikrointerwencje w otaczającą przestrzeń. Prace artystów wyrastają z ziemi, pną się po gałęziach drzew, pojawiają się niespodziewanie na ścianach i oknach budynku. Są niezwykle delikatne, drobne, poszukiwanie ich przypomina ćwiczenia z uważności względem otaczającego świata.

Pisząc o Naszym ogródku, trudno nie wspomnieć o atmosferze tego miejsca. Leniwej, przyjaznej, niesformalizowanej. Odbywające się tu wernisaże przypominają raczej piątkowe spotkania znajomych w różnym wieku. Pojawiają się tutaj zarówno studenci, doktoranci Bachorczyka, ale także jego przyjaciele i znajomi: artyści, kuratorzy. Czasem zdarza się tak, że ktoś przyprowadzi kogoś nowego – wówczas ten ktoś wyrusza na eksploatację pomieszczeń zlokalizowanych wokół ogródka. Gdy wraca, przygląda się poukrywanym w grządkach pracom, robi zdjęcie i zamieszcza je na swoim profilu w mediach społecznościowych. Bardzo często na niewielkim, przykrytym ceratą stoliku lądują plastikowe kubeczki, szklanki, jakieś butelki. Skąd potrzeba stworzenia takiego miejsca?

Nasz ogródek był „potrzebą niekapitalistycznej wymiany emocji, więzi artystów z artystami i artystów z gospodarzem i miejscem. Ta wspólna praca doprowadziła do odwrócenia nieprzyjaznej atmosfery podwórka i pozwoliła zarówno artystom, jak i mieszkańcom domu

¹² Skóra 2018.

cieszyć się pięknem nowej przestrzeni na Czystej. Ogród służy jako kameralne, nieinstytucjonalne miejsce spotkań i dalszych artystycznych eksploracji¹³ – podsumowuje Bachorczyk.

To uczciwe postawienie sprawy, a uczciwość ta wiele wyjaśnia. Pokazuje bowiem, że miejsca zakładane przez artystów stają się wyrazem ich indywidualnej opinii, wydawanej bez prób odwoływania się do oficjalnego – instytucjonalnego obiegu sztuki w mieście. Publiczność tych niewielkich miejsc nie jest przypadkowa, trudno wśród niej szukać turystów, spragnionych wystaw bardziej oczywistych i mniej eksperymentalnych. Co jakiś czas pojawiają się jednak tam osoby spoza Krakowa – jednak są one raczej osobami zajmującymi się sztuką: kuratorami, krytykami, galerzystami, marszandami, czy prywatnymi kolekcjonerami. Informacje o tych miejscach przenoszą się raczej na zasadzie poczty pantoflowej, ale też za pomocą mediów społecznościowych lub informacji w prasie związanej ze sztuką, unikając tym samym łączenia się z oficjalnym miejskim obiegiem.

Podobnym, lecz przy tym zupełnie innym, o własnym indywidualnym rysie i charakterze miejscem, jest Widna założona również przez artystów – Kingę Nowak i Michała Bratko. Ta niewielka przestrzeń usytuowana jest w dość znacznej odległości od Naszego ogródka Bachorczyka. By tam trafić trzeba znów wrócić na krakowski Rynek, minąć dawne mieszkanie Kantora przy ulicy Siennej, przejść obok gmachu poczty projektu Karola Knausa i Tadeusza Stryjeńskiego i, idąc dalej Wielopolem, skręcić w stronę Hali Targowej. Stamtąd droga już jest prosta, trzeba kierować się w stronę ulicy Grzegórzeckiej i tam, wśród zaniedbanych witryn sklepowych, ulokowana jest niewielka galeria ze stromymi schodkami wiodącymi na równie małą i niską antresolę. Widna podobnie jak Nasz ogródek łączy funkcję galerii eksperymentalnej z miejscem spotkań towarzyskich, budując wokół siebie wierne środowisko stałych bywalców. Niewielka wystawiennicza przestrzeń Kingi i Michała szybko zyskała sobie w środowisku krakowskim miano miejsca „nie-krakowskiego” – czyli takiego, które u siebie pokazuje przede wszystkim sztukę tworzoną w innych miastach. Widna nie jest jednak pracownią artystyczną tak jak Nasz ogródek, przez co mające tam miejsca spotkania mają bardziej „wernisażowy” charakter, pozostając jednak daleko od tradycyjnych i konserwatywnych wyobrażeń takiego wydarzenia. Do niewielkiej przestrzeni przy ulicy Grzegórzeckiej co chwilę ktoś wchodzi, wychodzi, pyta się, czy wyskoczyć po coś do znajdujących się w sąsiedztwie sklepów. Główna część wydarzenia dzieje się jednak na chodniku przed galerią (w środku jest niewiele miejsca, a kumulacja ludzi podczas wernisażu utrudnia nawet pobieżne obejrzenie wystawy). Zgromadzeni w niewielkich grupkach ludzie plotkują, zastanawiają się, co zrobić z resztą wieczoru, wymieniają się szybkimi uwagami na temat wystawy. Co jakiś czas ten wesoły, rozedrgany jak mrowisko tłumek musi się rozstąpić, by zrobić miejsce innym użytkownikom miejskiego traktu. Ci niczego nieświadomi przechodnie raczej się nie zastanawiają z czym mają do czynienia, często nawet nie

¹³ Skóra 2018.

zatrzymują się i nie pytają, skąd tu takie zbiorowisko ludzi. Widna, trochę na przekór swojej nazwie, pozostaje ukryta, pokazuje się tylko temu, kto jest gotowy ją dojrzeć, zatrzymać się, spojrzeć na przygaszoną witrynę dawnego sklepu. Żeby tu się dostać w ciągu tygodnia, najlepiej skontaktować się bezpośrednio z Kingą i Michałem, którzy zwyczajnie przyjdą i oprowadzą. Na co dzień galeria jest zamknięta, co może wydawać się dziwnym i niezrozumiałym krokiem w coraz powszechniejszej w instytucjach kultury kategorii upowszechniania, udostępniania i otwartości na różnorodne grupy odbiorców.

Te niezależne przestrzenie sztuki, określane mianem *artist run initiative*, funkcjonują na marginesach oficjalnego miejskiego życia artystycznego, definiowanego przez instytucje publiczne. Paulina Olszewska opisuje je jako:

[n]iezależne przestrzenie artystyczne, które określa się także jako project space, artist-run-initiative/, bądź gallery/ bądź space, galeria autorska, inicjatywa artystów czy galeria artystów, powstają z potrzeby przeciwstawienia się głównym narracjom sztuki, prezentowanym przez instytucje publiczne. Powody owego „buntu” mają różne podłoża – od politycznych czy ideologicznych, poprzez ekonomiczne, aż po społeczne¹⁴.

Tym, co stanowi podstawę działalności niezależnych przestrzeni artystycznych, jest, jak zauważa Olszewska, potrzeba działania, zmiany czy także chęć prezentowania swojej sztuki bez wsparcia powszechnych salonów wystawienniczych. Cechą łączącą wszystkie te instytucje jest także ich niekomercyjny charakter, czyli skupienie się nie na współpracy z wybranymi artystami i pośredniczenie w sprzedaży ich sztuki, ale działania zogniskowane na pokazywaniu samej twórczości. Bardzo często są to również przestrzenie i działania tymczasowe, monadyczne, powołane tylko na chwilę bądź też działające bez żadnej konkretnej i fizycznej lokalizacji. Miejsca te bardzo często powstają z dala od centrów miast, w dzielnicach nieatrakcyjnych dla deweloperów czy przemysłu turystycznego¹⁵. A sama ich żywotność podyktowana jest, podobnie jak w przypadku fundacji i stowarzyszeń, głównie entuzjazmem. Jan Sowa podkreślał, że „ich siła rodziła się z synergicznego połączenia zapału, wysiłku i determinacji grupy jednostek skupionych wokół wspólnego przedsięwzięcia”¹⁶. Niejednokrotnie te niezależne inicjatywy finansowane są przez samych twórców, którzy rezygnując z komercyjnego charakteru, decydują się na zgoła odmienną pracę zarobkową. W ten sposób zakładane przez nich miejsca działają być może na mniejszą skalę, ale pozostają jednak niezależne od powszechnych systemów funkcjonowania sztuki.

Niezależne przestrzenie wystawiennicze powstają w dość specyficznych i skrajnych sytuacjach. Jak zauważa Tomáš Pospiszyl, „pojawiają się wtedy, gdy tradycyjny system

¹⁴ Olszewska 2015.

¹⁵ Olszewska 2015.

¹⁶ Sowa 2009, s.18–19.

instytucji jest w kryzysie – politycznym albo ekonomicznym – i nie dostarcza usług, jakich potrzebuje środowisko artystyczne. Artyści nie mają wtedy innego wyboru jak zrezygnować ze swojej działalności, albo ją kontynuować i założyć własną galerię¹⁷. Z kolei Łukasz Musielak zauważa, że:

[j]esteśmy obecnie na etapie uświadamiania sobie wyczerpania się instytucjonalnej formuły dla polskiej sztuki, godzenia się z tą świadomością i poszukiwania alternatyw. Boom instytucjonalny jeszcze trwa, ale wynika on zdecydowanie bardziej z rozpędu spowodowanego dużym rozbiegiem niż z rzeczywistej wiary w tę formułę. O jej zmierzchu świadczy wiele: metapublicystyka wychodząca z różnych pozycji, kontrowersje związane z konkursami i nominacjami na kierownicze stanowiska, poziom festiwali i konkursów artystycznych, niskie noty największych wystaw, protesty i oddolne inicjatywy samych twórców, wreszcie dyskusje na Facebooku. Wiele wskazuje na to, że nadchodzi czas wychodzenia sztuki współczesnej z instytucji publicznych¹⁸.

Owo wyczerpanie, o którym wspomina Musielak dotyczy także współczesnych polityk kulturalnych realizowanych w dużych miejskich ośrodkach. W Krakowie jest to szczególnie widoczne nie tylko w kontekście funkcjonowania mieszkańców w przestrzeni miasta, ale także wobec instytucji kultury. Przypadkiem szczególnym jest debata wywołana próbą połączenia miejskiej galerii Bunkra Sztuki z działającym w tym samym mieście Muzeum Sztuki Nowoczesnej MOCAK¹⁹. Gdyby kontynuować nasz spacer, okaże się, że w Krakowie działa zaledwie kilka instytucji publicznych poświęconych sztuce współczesnej: wspomniany tu już Bunkier Sztuki i MOCAK, ale także Cricoteka – Muzeum Tadeusza Kantora. Sztuka współczesna pojawia się także okazjonalnie w Międzynarodowym Centrum Kultury, Muzeum Narodowym, Muzeum Fotografii i tutaj nasz spacer dobiegłby końca. Jeśliby jednak, zgodnie z założeniem naszego tekstu, być wytrwałym i ciekawskim miejskim spacerowiczem, to odnaleźlibyśmy ukryte w krakowskich kamienicach prywatne galerie zajmujące się sztuką komercyjnie.

Tym, co zdaje się świadczyć o żywotności i aktywności krakowskiego środowiska są właśnie oddolne inicjatywy, tak jak wspomniany tu Nasz ogródek i Galeria Widna. Oczywiście nie wyczerpują one listy tych miejsc. Począwszy od lat 90. XX wieku powstały w Krakowie liczne niezależne przestrzenie. Jedną z ciekawszych kooperatyw artystycznych w tym czasie była Otwarta Pracownia, założona przez Ignacego Czwartosa, Wojciecha Głogowskiego, Olgiertha Chmielewskiego, Bettinę Beres i teoretyka Jerzego Hanuska. Otwarta Pracownia zajmowała od samego początku pozycję bardziej opozycyjną względem dominujących narracji i mód obecnych w polskiej sztuce współczesnej.

¹⁷ Pospiszyl 2012, s. 39.

¹⁸ Musielak 2018.

¹⁹ Nowicka 2019.

Gdy w latach 90. XX wieku polskie środowisko artystyczne przeżywało fascynację tzw. sztuką krytyczną²⁰, Otwarta Pracownia prezentowała raczej malarstwo i wyraźnie odwoływała się do lekko konserwatywnego modernistycznego etosu sztuki. W tym samym okresie, niejako na drugim biegunie krakowskiej sztuki, Józef Chrobak zaczął organizować w Krzysztoforach taneczne imprezy techno. Malarze, Krzysztof Chweduczuk (znany lepiej jako Kiwi) i jego narzeczona Angela Bogdanowicz, założyli legendarne już krakowskie kluby: Roentgen przy Placu Szczepańskim 3, Klub Kulturalny na Szewskiej 25 czy Miasto Krakoff na Łobzowskiej 3. Co ciekawe, nie były to galerie, ale miejsca, gdzie sztuka potencjalnie i realnie wytwarzała się cały czas. Roentgen była to „ruchoma galeria zmieniająca się co jakiś czas, ale też wyjeżdżająca w teren”²¹. Kiwi, choć sam zajmował się działalnością artystyczną, chciał stworzyć miejsce promujące najlepszych krakowskich twórców, jednak w zupełnie inny sposób niż robiły to galerie komercyjne. To właśnie w tych miejscach, na długo przed odkryciem Grupy Ładnie przez warszawską Galerię Raster, działali jej członkowie. Na przykład Rafał Bujnowski, który pracował przez wiele lat jako barman, pomalował szablonami krzesła i stworzył fresk na ścianie lokalu. Pojawiali się tutaj także Mirek Sikorski, Darek Vasina, Joanna Kajzer i Adam Rzepecki. Innym przykładem takich niezależnych działań było Stowarzyszenie Artystyczne Ośrodek Zdrowia, za którym stał artysta Roman Dziadkiewicz. Z wrodzoną dla siebie nonszalancją Dziadkiewicz odwoływał się do efemerycznych praktyk inspirowanych „tajnymi kompletami” czy nielegalnymi działaniami niepodległościowymi i konspiracyjnymi. Inną oddolną krakowską inicjatywą był Goldex Poldex (spółdzielnia) założony przez artystów Janka Simona, Jakuba de Barbaro i Janka Sowę na krakowskim Podgórzu, który działał w latach 2008–2012. Mitem założycielskim Goldexu był pomysł uruchomienia na Madagaskarze polskiej kopalni złota w celu stworzenia alternatywnych względem aparatu państwowego systemów finansowania działań artystycznych i kulturalnych, często szalonych i radykalnych, jak chociażby wystawa dzieł sztuki stworzona przez psa Pimpka. Nie można tu też pominąć działalności F.A.I.T’u założonego przez Magdalenę i Gawła Kownackich czy takich inicjatyw jak Galeria Olympia, Fundacja Kurz albo Fundacja Imago Mundi (założona przez Weronikę Łodzińską-Dudę, Wojciecha Nowickiego, Andrzeja Kramarza, Piotra Trybalskiego i Łukasza Trzcńskiego).

Z kolei najmłodsze pokolenie artystów, młodych krytyków i kuratorów sztuki, urodzonych pod koniec lat 80. XX wieku, skupiło się niebawem wokół takich działań jak legendarny już Zbiornik Kultury, animowany przez wiele lat przez artystę Mateusza Okońskiego we współpracy z różnymi grupami twórczymi, między innymi Grupą Strupek czy Spiralla. Warto wymienić również mieszczącą się w podziemiach ulicy

²⁰ Sztukę krytyczną rozumiem tutaj zgodnie z założeniem Izabeli Kowalczyk, która szczegółowo omawia je w książce „Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90”. Zob. Kowalczyk 2012.

²¹ Dragowska, Kuryłek, Tatar 2008, s. 274.

Wielopole 12 Galerię Cellar (założoną przez Ziemowita Kmiecica, Szymona Miłosza i Przemysława Kmiecica). W kolejnych latach dołączyły do nich także Galeria Artistoi (Grzegorz Siembida), Kiosk (Tomek Baran, Mateusz Kula, Michał Zawada, Marta Antoniak), CSW Zamek Wawelski (Jakub Woynarowski, Aneta Rostkowska), Kolektyw 404 (Karolina Jarzębak, Martyna Kielesińska, Aleksandra Nowakowska, Michał Sypień), SM Dębники (Magda Lazar, Marcin Pazera), Potencja (Karolina Jabłońska, Cyryl Polaczek i Tomek Kręcicki) czy przedstawiony w artykule Nasz ogródek Bogusława Bachorczyka. Oczywiście zestawienie to nie wyczerpuje listy krakowskich galerii i przestrzeni artystycznych w Krakowie – nie można tu pominąć Galerii Starmach, Galerii Zderzak, Art Agendy Nova, Galerii Olympia, Galerii BB i wielu innych, które jednak założone są w dużej mierze przez historyków sztuki i zajmują się sprzedażą sztuki. Ciekawym przykładem wyłamującym się z tego podziału są: Fundacja Pamoja (Bartosz Przybył Ołowski i skupione wokół niego środowisko młodych krakowskich artystów), Fundacja Nośna (Iga Urbańska, Paulina Sobczyk, Monika Zielińska i Aleksandra Nowicka), Elementarz dla mieszkańców miast (Arkadiusz Półtorak, Martyna Nowicka, Leona Jacewska). Mówiąc ogólnie, miejsca te charakteryzuje potrzeba nieustannego eksperymentu, zacieranie granic pomiędzy praktyką artystyczną a kuratorską, jednak ze względu na osoby je zakładające (teoretyków, krytyków, kuratorów) lokują się one na innym biegunie *artist run initiative*. Ich działalność bez wątpienia powinna być poddana innej analizie teoretycznej i historycznej, uwzględniającej nie tylko ich program, ale także siłę oddziaływania na pole sztuki czy lokalne środowisko artystyczne. Warta przesłędzenia byłaby również kwestia ich wzajemnej współpracy, ale także specyfika samej sztuki pokazywanej przez kuratorów.

Prywatne oddolne działania artystyczne Krakowa wydają się być tym, co świadczy o żywotności i aktywności tutejszego środowiska artystycznego. Mnogość takich miejsc, poczynając od galerii zakładanych przez artystów, poprzez nieformalne grupy artystyczne, wyprzedza znacznie pod względem integracji środowiskowej bardziej zinstytucjonalizowane formy prezentacji sztuki w tym mieście. Istoty przyczyny tego stanu rzeczy należałoby upatrywać w kilku czynnikach. Po pierwsze w silnej tradycji samoorganizacji tutejszego środowiska, ale także wynikającej z tego pewnej niechęci wobec upowszechniania sztuki poprzez działania bardziej oficjalne. Taka dość powszechna w Krakowie postawa, podobnie jak niechęć wielu osób do pewnej centralizacji obecnej we współczesnej sztuce, przyczyniła się do nieco „romantycznego” przekonania, że środowisko, by istnieć i funkcjonować, musi dążyć samo do poprawy własnego życia artystycznego. Dlatego też to nie tylko kuratorzy, krytycy, ale przede wszystkim sami artyści przyczynili się do rozpowszechnienia alternatywnych sposobów prezentacji sztuki w Krakowie.

Mimo wyraźnego kryzysu publicznej instytucjonalnej reprezentacji sztuki współczesnej w Krakowie, namysł nad jej bardziej demokratyczną, oddolną formą przybiera dziś w tym mieście bardziej undergroundowy kształt. Symboliczne centrum miasta umieszczone w magistracie pozostaje wciąż zamknięte w wyobrażeniu opierającym się

o pojęcia takie jak „kapitał”, „zysk”, „wizerunek”, „upowszechnianie” i „turystyka”, uznając je za gwarant rozwoju nowoczesnego miasta, w którym sztuka zyskuje właściwe sobie miejsce. Tymczasem mało co tak służy rozwojowi sztuki jak defekty oficjalnego systemu, czy to miejskiego, czy politycznego. System grantowy, tak popularny w tych instytucjach sprawia, że znaczna część artystów czuje się i pozostaje wykluczona z udziału w oficjalnym, finansowanym z publicznego budżetu, obiegu, co więcej twórcy bywają także rozczarowani zachowaniem urzędów państwowych.

W efekcie okazuje się, że gwałtowny rozwój infrastruktury instytucji poświęconych sztuce w ostatnich latach, począwszy od pierwszych lat XXI wieku, przyniósł ambiwalentne konsekwencje dla środowiska artystycznego. Z jednej strony zyskało ono nie tylko nowe możliwości prezentacji swoich prac, ale także usankcjonowało przekonanie o działalności politycznej wspierającej współczesną kulturę. Z drugiej jednak strony, wynikająca z tego postępująca biurokratyzacja i wybiórczość programów instytucji sztuki, doprowadziła do niespotykanych na wcześniejszą skalę procesów polegających na zakładaniu przez artystów własnych przestrzeni do prezentacji sztuki i pozyskiwania dla niej odbiorców. Wykraczając tym samym poza modernistyczne mury klasycznego białego sześcienu.

W odniesieniu do zjawiska instytucji sztuki można zauważyć dwa diametralnie różne stanowiska, przy czym ich cechą wspólną jest przeświadczenie, że sztuka jest czymś wyjątkowym, co powinno być upowszechniane i udostępniane społeczeństwu, ale także posiada właściwość scalania różnorodnych grup społecznych. W obu przypadkach forma prezentacji sztuki w instytucjach miejskich traktowana jest jako szansa na zaistnienie w szerszej świadomości, symboliczne ukoronowanie twórczości danego artysty, ale przez innych wiąże się to z zagrożeniem, że prezentacja takiej twórczości może być naginana, sterowana i kontrolowana przez instytucję. Pierwsze przeświadczenie wydaje się wynikać z wiary w modernistyczną moc galerii sztuki i przekonania, że instytucjonalizacja sztuki zaspokaja wszystkie potrzeby środowiska artystycznego funkcjonującego w danym mieście. Taka instytucja – galeria czy muzeum – staje się przestrzenią możliwości nie tylko dla artystów, ale także dla mieszkańców, którzy mają do niej swobodny i praktycznie nieograniczony dostęp. Organizacja w takim miejscu wystawy staje się więc szansą, ponieważ pozwala uzyskać widzialność w szerszym kontekście niż odizolowana od świata zewnętrznego pracownia artystyczna. Taka galeria miejska bądź muzeum symbolicznie nagradza najlepszych twórców, decyduje co jest wartościową sztuką, pozwala na jej dalsze rozprzestrzenianie się.

Są jednak i tacy, którzy mają zdanie zgoła odmienne. W ich opinii instytucje publiczne finansowane z budżetu miejskiego dają ograniczone możliwości artystom. Takie galerie, zależne w dużym stopniu od swojego organizatora, nie są w stanie działać autonomicznie, muszą się liczyć z różnymi naciskami władzy, które mogą wymuszać swoje decyzje przez dysponowanie środkami finansowymi bądź innymi działaniami paraliżującymi życie instytucji sztuki. To z kolei może wpływać na postawę konformistyczną,

hamującą eksperyment i naturalny rozwój sztuki, która zostaje wtłoczona w system zysków, strat i kategorii: „opłaca się bądź nie”. Podobna refleksja pojawia się w przypadku systemu najróżniejszych stypendiów i grantów, które zakładają często określone „cele”, „efekty”, które wymuszają na artystach tworzenie sztuki wpasowującej się w narzucone schematy. Dlatego też bardzo często artyści, kuratorzy decydują się założyć własne, małe niezależne przestrzenie, które finansują z własnej kieszeni bądź też poszukują alternatywnych środków na utrzymanie działalności artystycznej.

Dyskusja o obecności galerii sztuki w przestrzeni miasta otwiera niezwykle szeroki zakres problemowy, w którym znajdują się estetyka, aksjologia, ale także finanse i ekonomia kultury. Czy oddolne instytucje sztuki są zatem częścią wizerunku kulturowego miasta? Jaką funkcję można przypisać tym działaniom? W jaki sposób funkcjonują takie miejsca i jaki jest ich związek ze współczesnym miastem? W jaki sposób utrzymać autonomię sztuki, nie skazując jej przy tym na marginalizację i samofinansowanie? Kto powinien decydować o kształcie kulturalnej polityki miejskiej? Urzędnicy? Czy może rada składająca się z przedstawicieli lokalnego środowiska twórczego?

Odpowiedź na te pytania jest stosunkowo prosta. Wystarczy bowiem, zgodnie ze wskazówkami zamieszczonymi na początku niniejszego tekstu, wyjść na spacer po Krakowie. Zejść z utartych szlaków, wyruszyć w miejsca sobie nieznane, zakamuflowane, przyrzeć się ludziom, którzy przychodzą tam, by razem z innymi wypełnić sobie czas i wspólnie organizować własną artystyczną przestrzeń. Sztuka tworzona w tych niewielkich przestrzeniach funkcjonuje poza modą, poza ekonomią zysków i strat, poza myśleniem, że przemysł turystyczny jest szansą dla takich miast jak Kraków. Sztuka ta bywa chaotyczna, często intuicyjna, tworzy się w pomieszczeniach pełnych pustych butelek, kubeczków pozostałych po wernisażu na miejskim chodniku czy ukrytym podwórku. Jest bardziej siecią działań, a nie planem kultury, który co jakiś czas wydają urzędnicy niemający pojęcia o tym, co dzieje się w ich mieście. Sztuka jest jak miasto – rozwija się nie poprzez dyrektywy, plany, nakazy, granty, ale poprzez subiektywny gust. Często tworzona jest oddolnie, jakby na przekór „koszmarowi partycypacji”, jak określiłby to Markus Miessen²², czy „sztucznym piekłem”²³, wytwarzanym przez założenie, że kulturą można sterować poprzez dystrybucje finansów i nienaturalnie budowaną kolektywność. Sztuka i miasto rozwijają się w podobny sposób – nie poprzez przepisy, ale poprzez działania tych, którzy działają w skali mikro i wpływają na otaczającą ich rzeczywistość.

Te oddolne inicjatywy pokazują, że „nadchodzi czas” zmiany, który nie będzie już należeć do wielkich instytucji, sformalizowanej działalności, ale będzie należeć właśnie do działań nieformalnych, wspólnotowych, enigmatycznych i trudnych do opisanie. Niezależne działania artystyczne takie jak nieformalne przestrzenie do prezentowania sztuki pokazują, że twórczość nie może być zakładnikiem żadnej ideologii, systemu

²² Miessen 2016.

²³ Bishop 2015.

politycznego, nawet w sytuacji – gdy wydaje się, że jest to dobry sposób na jej animację. Sztuka i instytucje są związane ze sobą z konieczności, tak samo jak miasto z konieczności związane jest z władzą.

Bibliografia:

- Baudelaire Ch. 1998, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze, Wydawnictwo słowo obraz terytoria, Gdańsk.
- Bauman Z. 1993, *Przedstawienie na pustyni*, przeł. M., Kwiek [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.) *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa, s. 71–84.
- Benjamin W. 2013, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bishop C. 2015, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Bourriaud N. 2012, *Estetyka relacyjna*, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków.
- Bromboszcz R. 2015, *Moda współczesna i cybernetyczna. Wartości, skrzydła i warstwy*, „Colloquium WNHiS AMW”, nr 2/2015, s. 71–88.
- Dragowska M., Kuryłek D., Tatar E. M. 2008, *Krótką historią Grupy Ładnie*, Ha!art, Kraków.
- Frydryczak B. 2002, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Guzek Ł. 2006, *Od white cube do alternative space*, [w:] M. Popczyk (red.) *Muzeum sztuki. Antologia*, Wydawnictwo Universitas, Kraków. 467–489.
- Kowalczyk I. 2012, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Kusiak J. 2013, *Walter Benjamin i metodologia antropologicznego materializmu. Krzesanie dialektycznych iskier na metalowej głowie Ernsta Thälmana*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 2/2013, s. 309–332.
- Miessen M. 2016, *Koszmar partycypacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Musielak Ł. 2018, *Zmierzch instytucji*, Magazyn Szum – archiwum internetowe, <https://magazynszum.pl/zmierzch-instytucji/>, 17.04.2020.
- Nowicka M. 2019, *Podtapianie Bunkra*, Krytyka Polityczna – archiwum internetowe, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/podtapianie-bunkra/>, 17.04.2020.
- O'Doherty B. 2005, *Uwagi o przestrzeni galerii*, tłum. A. Szyłak, [w:] M. Popczyk (red.) *Muzeum sztuki. Antologia*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, s. 451–466.
- Olszewska P. 2015, *Trudna niezależność. O niezależnych przestrzeniach artystycznych*, Magazyn Obieg – archiwum internetowe, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/felieton/37083>, 17.05.2020.
- Pospiszyl T. 2012, *Artist run initiatives (ARI) – cechy ogólne i analiza wybranych przykładów historycznych w Czechosłowacji i republice czeskiej*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 7/2012, s. 38–43.
- Skóra F. 2018, *Pracownia i dom Bogusława Bachorczyka* (rozmowa), <https://pracowniedowgladu.pl/pracownia-i-dom-boguslaw-bachorczyka/>, 13.04.2020.

Sowa J. 2009, *Goldex poldex Madafaka, czyli raport z (oblężonego) Pi Sektora*, [w:] M. Lind, R. Minichbauer (red.) *Europejskie polityki kulturalne*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s.17–28.

Woolf V. 2018, *Eseje wybrane*, Wydawnictwo Karakter, Kraków.

Autorka:

mgr Marta Kudelska

Instytut Kultury, Uniwersytet Jagielloński

Adres do korespondencji: ul. Narcyzów 3b/3 41-200 Sosnowiec

e-mail: marta.kudelska@gmail.com